

REVUE&CORRIGÉE ⁹⁴
SURFACE ÉCRITE DES PRATIQUES
SONORES EXPÉRIMENTALES

DÉCEMBRE 2012
5 EUROS

DE LA CULPABILITÉ

Lachenmann: « Le matériau musical est autre chose qu'une simple matière première docile qui attend uniquement que le compositeur la charge d'expression, et ainsi lui donne vie, au sein de tel ou tel ensemble de relations: il est déjà lui-même inscrit dans des relations et marqué expressivement, avant même que le compositeur ne s'approche de lui. Ces traits qui se sont gravés dans le matériau proviennent de la même réalité qui nous a marqués nous-mêmes, compositeurs et auditeurs - qui a marqué notre existence et notre conscience. Si la composition doit dépasser le stade de l'exploitation, purement tautologique, d'une expressivité déjà existante et habituelle, c'est-à-dire de l'exploitation confortable de ces relations qui sont données a priori dans le matériau - et dans l'auditeur -, et si elle doit, en tant qu'acte créateur de la conscience, rappeler ce potentiel humain qui donne sa dignité à l'homme en tant que créature capable de connaître et de muer cette connaissance en action - bref: si l'acte de composer doit avoir une portée artistique, composer, dans ce cas, ne fait pas que consister à "mettre ensemble", mais signifie toujours "se mesurer avec" ces relations qui conditionnent le matériau et l'écoute - c'est-à-dire: à partir des lois connues auxquelles le matériau est assujetti, tirer, à l'aide de la raison et de l'imagination individuelles, de nouvelles lois et de nouveaux principes formels, soumettre ainsi le matériau à un nouveau contrôle, à une nouvelle exploration, à un nouvel éclairage, et faire que ces relations données a priori soient tout à la fois niées et conservées. »

DU MATÉ- RIAU

**ENTRE LES NOTES, FRAGMENTS
D'UNE DISCUSSION ENTRE A & B
PAR JEAN-LUC GUIONNET**



La brique

^A – J’ai toujours eu un doute sur le sens du mot *matériau* en musique, et particulièrement en musique improvisée. Le dictionnaire nous dit qu’à la différence de la matière première, c’est “un élément préformé en vue de la construction”, autrement dit : il y a déjà du travail de fait. C’est déjà une forme, une forme qui va servir à construire une autre forme... Une sorte de brique... Je trouve que Lachenmann pose plutôt bien le problème, même si sa “*simple matière première*” me provoque.

^B – Pourquoi avoir des doutes ?

^A – J’ai un doute sur ce que les musiciens, *nous autres...*, mettons réellement dans ce terme. J’ai l’impression que nous disons “matériau” pour ne pas dire “forme”, ou même “module”, “pattern”, “échantillon”, ou même “brique de son”. Et pour ne pas dire non plus “*matière première*”. J’ai l’impression que le mot *matériau* est un flou qui cache du net : une sorte de cache-sexe, une feuille de vigne, un écran que l’on place plus ou moins adroitement sur ce à partir de quoi musique est faite : elle est faite de *quoi*, la musique ?

^B – Tu réponds toi-même : on n’a pas forcément besoin de savoir de quoi c’est fait. Et ce *quoi*, pour éluder un débat inutile, on l’appelle matériau. Point.

^A – Le débat serait inutile si je n’avais la certitude que si l’on soulevait violemment l’écran, là, comme ça, sans crier gare, on découvrirait une fourmilière de notions qui, elles, sont réellement actives dans le travail musical. Un amas compliqué de problèmes qui, je ne suis pas loin de le penser, constitue une grande partie de ce qui est nommable parmi ce “*quoi*” dont la musique est faite : idiotie, cause, localité, divisibilité, intention, hiérarchie, représentation, image, fatigue, attention, conviction, persuasion, violence, théâtre, temps, bruit de fond, idiomes, autorité, rumeur... Lachenmann :

« (...) QUE VIENT FAIRE LA CLOCHE DE VACHE, SUR LAQUELLE MALHER COMPTAIT ENCORE POUR APPORTER DANS SA MUSIQUE UNE BOUFFÉE D’AIR PUR, BIEN LOIN DU TUMULTE DU MONDE (...) »

Nous faisons tout pour nous faire croire à nous-mêmes que le matériau est le *matériau*. Ce qui sous-entend que : 1. il s’agit de son, et 2. que ce son, une fois défini, est là, disponible,

que l’on peut le *former*, sinon à loisir, en tout cas avec une vision claire du rôle du musicien (compositeur, improvisateur), et de son rôle, à lui, de matériau...

^B – Effectivement :

« (...) JE DIS EN RÉSUMÉ QU’IL N’EXISTE AUCUN MATÉRIAU QUI NE SE LAISSE DÉCRIRE COMME UN PHÉNOMÈNE PUREMENT PHYSIQUE. »

Lachenmann, encore lui, le dit bien, et pour moi, ça suffit presque... Mais pourquoi éviter le module ou la brique ? J’aime les briques, j’aime toute la pensée qu’elles contiennent dans leur simple forme, et leur profusion (et j’aime Simondon !). Et pourquoi éviter la matière première ? Il me semble au contraire que d’une part le modulaire est une méthode parmi d’autres pour produire de la musique. Une méthode qui a fait ses preuves, etc...

^A – Tu me parles de Simondon. Je pense aux deux briques dans le film pornographique de Lawrence Weiner (*Water In Milk Exists*). Moi aussi, j’aime les briques ! Y compris en musique, mais j’aimerais savoir si la notion de matériau n’imposerait pas, entre autres, et en douce, le modèle de la brique.

^B – Je résume : un matériau complexe serait penché vers la forme, il aurait une dynamique interne qui le ferait pencher vers elle, le matériau simple serait la brique, qui parfois (souvent) se ferait passer pour de la matière première, ou de la matière tout cours. Bon ! Le matériau tel que tu le définis, c’est déjà un peu de la musique... pourquoi pas ?

^A – Pas qu’un peu, et c’est bien le problème. On dit matériau, on devrait dire 1^{er} ou 2^e mouvement... Les improvisateurs qui ont peur de la forme, et on les comprend, ne disent pas mouvement ou forme n^ox, ils disent matériau.

^B – Au fond, tu veux dire que l’on parle de matériau, alors qu’on devrait *déjà* parler de musique.

^A – Il faut faire un gros plan sur la relation causale qui existe, et qui est beaucoup plus perverse que l’on croit, entre matériau et musique.

^B –

« UNE MÈRE DISANT : “MON FILS N’ÉPOUSERA QU’UNE BLONDE”, NE SE DOUTE PAS QUE SA PHRASE CORRESPOND AUX PIRES IMBROGLIOS SEXUELS — TRAVESTIS, MÉLANGES DE SEXES, SUPPLICES DE BÊTES, CHAÎNES, INSULTES. » (COCTEAU).

Bien dite, elle est là, la cause perverse. Comment les mots qui se veulent prophétiques, ou *tout simplement* providentiels, compliquent considérablement l’avenir en voulant le nommer ! Il y a le reflet des aguets, et il y a ce qui arrive : il y a deux façons d’arriver. Tu te bats un peu contre des moulins à vent. Laisse-les parler de matériau

si ça leur chante, et toi, fais autrement si tu en sens la nécessité.

^A – C’est d’abord à moi que je dis tout ça : qu’est-ce qui se passe quand la notion de matériau disparaît ? Je ne veux pas laisser ronronner ce matériau en moi sans lui demander pourquoi il est là, et pourquoi il prend finalement tant de place dans ce que j’entends dire autour de moi avec cette autorité indue propre à certains mots clefs. Parce qu’une fois débarrassée des schémas qui la pourrissent, la musique pose ce genre de question : “*que serait penser le désordre sans l’ordonner ?*”. Elle les pose à l’humain, elle les pose à l’humain tout entier, la raison impersonnelle, le vide du sujet, les affects, les muscles, le corps, la langue sont dans la balance !

^B – On pourrait dire aussi : « *Comment penser le désordre sans avoir une pensée désordonnée ?* » Mais le matériau me semble loin, loin, loin !

^A – Non, il n’est pas loin ! Regarde comme il y a une logique qui va du matériau (de construction) à la maison (qui tient debout)... La musique n’est pas une maison, ni même un mur, elle n’a pas à tenir debout ! Livré au seul bénéfice du doute, le sens de tout ça plombe les possibles d’un étalon inutile. Il y a un mensonge permanent à vouloir transposer la physique du poids et de l’équilibre dans le domaine du temps... Pourtant... on aimerait tellement parfois avoir ce critère rédhitoire et absurde quand on y pense : « *quand ça tombe, c’est que ça ne tient pas* ». On aimerait l’avoir en musique. On aimerait avoir un pléonasme aussi idiot que celui de la tenue en équilibre, pouvoir dire en musique : “*ça tient*”, sans avoir l’impression de mentir ! Et aussi, et surtout, pouvoir faire tomber une musique de son socle, qu’elle ait un sol, une terre autre qu’historique, autre que la sempiternelle référence, aux cultures populaires, à la chanson, aux icônes du passé. Ricochets entre les murs du jugement, les petites chansons du temps présent salissent le graffiti libérateur ! Il faudrait que la terre de la musique soit autre chose que son passé sur-digéré par l’histoire telle qu’on se la raconte. Pour passer du passé au passage, il faudrait ouvrir l’arpentage de l’histoire au n’importe quoi.

Le goût

^A – Autre chose encore que je sens dans le matériau : il pose et suppose avec arrogance, plus dans sa nomination que dans l’effectivité de son écoute – pour le dire autrement, plus en théorie qu’en pratique, car après tout, à l’écoute, j’en fais bien ce que je veux ! – il suppose, donc, avec arrogance, que ce que l’on colle de réalité sonore sous le terme est digne d’intérêt, ou etc. Mais tout est digne d’intérêt ! Propre à justifier une attention arbitrairement grande ou aussi

grande que l'on veut... Il suppose qu'un tri a été fait. Un tri parmi quoi? Quel est, où est ce sale ensemble de départ? (Un échantillon de population, lui-même trié sur le volet des statistiques?!) Et il nous renvoie au goût du musicien, tout simplement: «regardez! j'aime mieux les fraises que les framboises! le poisson pané que les abats de cochon», etc. Au finale, pourquoi cela nous intéresse-t-il, qu'elle ou il préfère les abats, les blonds ou la poésie mystique?

^B — On rejoint Cocteau de nouveau: c'est toute la question du goût et de sa relation à la causalité. Où place-t-on le goût dans le circuit? Avoir le goût de lutter contre le goût, etc. Je pense qu'en schématisant, on obtiendrait une sorte de triangle: il y aurait la série ou assimilé (statistiques), le processus (systèmes causaux), et la plongée dans la singularité du goût (...). Tout cela pour détourner les stratégies retorses du sens commun en nous, stratégies qui nous amènent à aimer ceci plutôt que cela, etc.

1. La série est supposée mettre à plat, et rendre équiprobable ce qui a été mis à plat. Elle suppose, à l'autre bout, pour que la mise à plat soit entendue, qu'à l'écoute, l'ensemble de départ soit connu et compte pour quelque chose de consistant, ait une existence, une représentation mentale: sinon, rien ni personne ne remarquera l'équiprobabilité des éléments. Le sérialisme, quel qu'il soit, nécessite donc qu'un ensemble donné d'éléments constitue le matériau de la musique à venir et que cet ensemble existe en tant que tel dans la pensée de ses auditeurs potentiels. La tentative et le recours aux probabilités et aux statistiques sont centraux.

2. Le processus, lui, consiste en l'invention de causes pour l'invention de forme: plutôt que d'aller à la forme (aux formes qu'on aime), on va à la cause, et on verra bien quelle forme en découlera. En remontant à la cause, on pense contourner le goût, et ce faisant, on retrouve, outre la cause effective, qui a aujourd'hui le monopole dans nos systèmes d'explication (de la cause à l'effet), d'autres catégories causales, comme celle de l'Antiquité: cause matérielle (!), cause finale, cause motrice, cause formelle, etc. On contourne ainsi, quelque peu, le compositeur plein de lui-même, l'improvisateur sûr de son expression, pour tenter de se surprendre soi-même (et apprendre quelque chose?). Lachenmann dit tout simplement:

« JE ME MÉFIE DU COMPOSITEUR QUI SAIT EXACTEMENT CE QU'IL VEUT, CAR D'HABITUDE, IL VEUT CE QU'IL SAIT — ET DONC TROP PEU. »

Reste que, même si le processus est toujours un peu le procès du goût et de ses procédés, le goût pour les processus est encore et toujours un goût, ainsi que celui pour la série, les statistiques, le concept ou la non-expressivité, etc.:

les causes qu'on aime.

3. La plongée dans la singularité du goût, est, à l'inverse, une exposition à outrance de telle ou telle tendance subjective ou personnelle (comme on voudra), et l'insistance, contre vents et marées, dans ce choix, aussi étroit, aussi peu ouvert soit-il.

^A — Finalement, on navigue à vue dans le triangle! Et les partisans de la troisième position ont plutôt intérêt à se faire les queers d'eux-mêmes, non?

^B — C'est toi qui le dis! Les musiciens conceptuels semblent penser tout ça... C'est vrai, en tout cas, on pourrait facilement leur prêter ce genre de questionnement, tout simplement parce que finalement, ils décident de ne plus y toucher! Ils ont l'air de dire que matière, matériau sont des notions impossibles, intenable, et ils se rabattent sur le concept en pensant court-circuiter le matériau et même toute forme de phénoménologie... pour une toute-puissance de la pensée sur la matière? Le comble de la disponibilité? Mais le circuit de ce rabat les fait tomber sur le langage, puis ils assimilent idées, concepts, et langage. A mon sens, nous repartons, alors, pour un tour, mais cette fois-ci avec le langage. Toute la critique du matériau musical devrait se transposer directement sur celle de la langue, du langage, des mots, de l'assimilation de la pensée avec les mots, etc. Et quand Lawrence Weiner nous assène tel un messie: «*language is material*», et que la critique de ce matériau se résume à ce que l'on pourrait appeler la première boucle: le langage ne parle que de lui-même... Michel-Ange le disait déjà de son bloc de marbre:

« UN SCULPTEUR N'A PAS D'IDÉE HORS DE CELLE QUE LE BLOC DE MARBRE CONTIENT DÉJÀ ».

Aucune transparence de la représentation ne devrait être acceptable, jamais! Soit-elle une représentation d'elle-même, ou de son propre médium. A la première boucle, doivent s'enchaîner d'autres boucles. Si le langage est un matériau comme les autres (ce que je ne crois pas un seconde), il doit, c'est la moindre des choses, passer lui aussi à la moulinette d'une critique radicale. Au passage de chaque mot, le son penche la tête pour faire semblant de chier.

^B — Un aphorisme va contre la nomination de sa partie, car, au travers le pavement de nos langues, l'herbe nous siffle dans la bouche ce que jamais nous ne serons, et l'animal pousse par devant lui la boulette mythique de son espèce en pensant penser...

Le rangement

^A — Le matériau est toujours déjà là. Il tire les ficelles d'une musique elle aussi toujours déjà là, parce qu'en réalité, il en est lui-même de la musique: il l'est déjà! Il n'y a pas de module ou répétition qui tienne, car la musique modulaire l'est ouvertement. Elle s'imbrique sur elle-même, elle se répète, etc. Bien lui fasse! Là, non, il (le matériau) est supposé être innocent et, là, avec toi, son procès s'organise en moi. Par exemple, il est supposé innocent du crime de la forme, mis hors de cause. Le matériau est même supposé transparent, comme si, pour prendre un exemple évident, une note, ce que l'on appelle une note n'était pas déjà de la musique, mais ça on le sait...

^B — Et même, je dirais qu'elle étouffe dedans! Ça, je le vois. Fréquences, cycles et tenues = musique...

^A — Oui, mais là, c'est plus que ça. Je parle du matériau en général, note ou pas note, c'est-à-dire de ce que les musiciens décident qu'il soit ou ne soit pas. C'est son statut de matériau qui lui fait passer la barrière de la musique. Par exemple, et ce n'est pas rien, je sens que ce qu'il sous-tend pousse au rangement! Il impose même une sorte de similitude entre rangement et musique. Ranger = Organiser = Musique... Eh bien non! Ranger ≠ Organiser ≠ Musique. Et ranger supposerait tout une réflexion sur la similitude, le classement, etc., qui nous mènerait loin du sens commun, en tout cas à son radical questionnement: jusqu'où un son donné est-il identique à lui-même? Jusqu'où ressemble-t-il à tel autre? Comment peut-on ranger sans se poser ces questions le plus intensément possible? Organiser: idem avec l'organique, l'organe, l'organisme. Quant à la musique... Schoenberg recommandait à ses élèves de ne pas inclure dans leurs partitions de passages qui auraient pu être écrits par le copiste. Et nous?

^B — Je cite:

« AVOIR LA MANIE DE RANGER LES POINTS TRAITÉS DANS L'ORDRE DES SIGNES CYCLIQUES COMME DANS UNE PHARMACIE CHINOISE. JETEZ UN COUP D'ŒIL DANS N'IMPORTE QUELLE PHARMACIE CHINOISE, ET VOUS VERREZ DES ARMOIRES AUX TIROIRS INNOMBRABLES, CHACUN MUNI D'UNE ÉTIQUETTE: LIGUSTIQUE, REHMANIA, RHUBARBE, MIRABILITE, ET TOUT CE QUE VOUS VOULEZ. CETTE MÉTHODE A ÉTÉ AUSSI ADOPTÉE PAR NOS CAMARADES. DANS LEURS ARTICLES ET DISCOURS, DANS LEURS LIVRES ET RAPPORTS, ILS UTILISENT D'ABORD LES CHIFFRES CHINOIS EN CARACTÈRES MAJUSCULES, ENSUITE LES CHIFFRES CHINOIS EN CARACTÈRES MINUSCULES, PUIS LES SIGNES CYCLIQUES, ET LES DOUZE SIGNES DU ZODIAQUE CHINOIS, PUIS ENCORE LES LETTRES MAJUSCULES A, B, C, D, LES LETTRES MINUSCULES A, B, C, D, LES CHIFFRES ARABES, ET QUE

SAIS-JE ENCORE ! NOS ANCÊTRES ET LES ÉTRANGERS ONT HEUREUSEMENT CRÉÉ TANT DE SYMBOLES À NOTRE USAGE QUE NOUS POUVONS OUVRIR SANS PEINE UNE PHARMACIE CHINOISE ! UN ARTICLE QUI, BOURRÉ DE TELS SYMBOLES, NE SOULÈVE, N'ANALYSE, NE RÉSOUD AUCUN PROBLÈME, ET NE SE PRONONCE NI POUR NI CONTRE QUOI QUE CE SOIT, RESTE EN ⁵N DE COMPTE UNE PHARMACIE CHINOISE, ET N'A PAS DE CONTENU DÉTERMINÉ. [...] C'EST LA MÉTHODE FORMALISTE QUI CLASSE LES CHOSSES D'APRÈS LEURS SIGNES EXTÉRIEURS ET NON D'APRÈS LEURS LIENS INTERNES. SI, EN SE FONDANT UNIQUEMENT SUR LES SIGNES EXTÉRIEURS DES CHOSSES, ON BÂTIT UN ARTICLE, UN DISCOURS OU UN RAPPORT AVEC UN AMAS DE CONCEPTS QUI N'ONT AUCUN LIEN INTERNE ENTRE EUX, ON NE FAIT QUE JONGLER AVEC LES CONCEPTS, CE QUI PEUT AMENER D'AUTRES PERSONNES À EN FAIRE AUTANT, À SE CONTENTER D'ÉNUMÉRER DES PHÉNOMÈNES DANS L'ORDRE DES SIGNES CYCLIQUES, AU LIEU DE FAIRE FONCTIONNER LEUR CERVEAU POUR EXAMINER LES PROBLÈMES, DE RÉ⁶ÉCHIR À L'ESSENCE MÊME DES CHOSSES. QU'EST-CE QU'UN PROBLÈME ? C'EST LA CONTRADICTION INHÉRENTE À UNE CHOSE. PARTOUT OÙ LA CONTRADICTION N'A PAS ÉTÉ RÉSOUE, IL Y A PROBLÈME. »

C'est Mao qui le dit !

A – Mao !

B – Oui... Je l'ai trouvé dans *La dissémination*, de Derrida.

A – Que Mao nous aide donc. Reste à savoir ce qu'il entend par "essence des choses" ! Mais oui, c'est ce que j'essaie de dire. Au point de ne plus savoir si les matériaux ne seraient pas pré-arrangés en vue d'être rangés. C'est pas parce que vous avez rangé vos pensées selon telle ou telle règle de similitude que vous avez pensé en le faisant, ni que ce qui résulte de ce rangement soit une pensée (je sens que je tire la couverture !). Et pour que le matériau puisse être rangé (et nommer, c'est déjà un peu ranger, non ?), il est condamné à une sorte de persistance bête de ce qu'il est supposé être : le matériau a à être ce qu'il est ! C'est plus qu'un problème de représentation, il doit être ce qu'au préalable on lui a assigné d'être, mais – bon sang, c'est vrai ! on parle de son... – il s'impose donc à lui-même d'avoir à durer.

B – Je vois très bien ce que tu veux dire. La notion de matériau, en renvoyant la forme à l'étage au-dessus, clôture sourdement ce que le temps qui passe, le temps qu'il fait, contient de *musique-là*.

A – Un exemple pratique :

^{X^AY} : « Vas-y, s'il te plaît, fais-moi écouter quelques secondes du matériau n°1 !

^Y : Je le commence où ? Je le finis quand ?

^X : Où tu veux, quand tu veux.

^Y : Le matériau de ma musique, s'il doit y en avoir un, c'est où, quand, comment ça commence, et où, quand,

comment ça finit : la question n'a pas de sens pour moi. »

B – Tu pousses un peu !

A – Oui, mais pas tant que ça. Nous devrions être intransigeants. En tout cas, ces phrases de Mao circonscrivent très bien un aspect du problème : celui du rapport matériau/rangement/pensée (œuvre ?). Il y en a d'autres.

B – Je ne comprends toujours pas pourquoi tu t'acharnes tant sur "matériau", quand d'autres termes me paraissent bien plus problématiques : par exemple, les genres (noise, improvisation, composition, électronique, électroacoustique, jazz, rock, contemporain, etc.), ou encore les paramètres, la durée des pièces, la structuration des orchestres, l'orchestre lui-même, l'interprétation, pour ne pas parler de la technique de l'improvisation elle-même ; et puis : parler de langage, d'écriture, de discours, de liberté, et même de texte à tout bout de champ ; mettre de la psychanalyse partout quand on ne sait pas quoi dire ! Tout cela me paraît bien plus foireux que la notion de matériau. Par exemple, on parle de "festival de musique électronique" : pour moi, de l'extérieur, c'est comme si on parlait d'un "festival de sculpture en plastique" (ou en bois, si tu préfères).

Le plastique

A – Tu ne crois pas si bien dire. C'est encore et encore le problème du matériau : non seulement on ne sait pas ce que c'est, mais en plus on s'en sert pour nommer, classifier, étiqueter, et le cas échéant, trier les musiques entre elles. Et ton exemple de plastique est bon. Le plastique est le lieu d'une boucle, c'est un fantasme fait matière, une incarnation ! Celle de siècles de spéculation sur la matière première concentrée dans une matière donnée, lointaine descendante de la cire et préfigurant ce qu'aujourd'hui on appelle imprimante 3D : le matériau idéal qui n'imité rien d'autre que son concept ! Et on lui donne le nom d'une qualité... qui plus est, celle d'un art. Celle de tout ce qui se transforme, etc. On pourrait aligner quantité de phrases autour de lui sans épuiser ce qu'il représente dans l'histoire des rapports compliqués entre les hommes et la matière. Le plastique, en étant la matière première idéale, (ré)invente le matériau ? Que serait le plastique pour le son ? Pour la musique ? Est-il même imaginable, quand la synthèse se replie sur l'imitation de ce que le son est supposé avoir à être ? Toute la thématique du matériau est là.

B – Tu exagères deux fois : la synthèse sonore est à la pointe du synthétique, ce qui pose problème, c'est à la fois l'accès de la pensée humaine, et du corps humain dans son ensemble, aux possibilités de synthèse que l'humain a lui-même créées, et la lenteur des avancées de l'intelligence

artificielle (lenteur relative à l'ignorance!). Et tu exagères, parce que tu n'as pas besoin de ce terme pour dire tout ça. Et puis, l'électronique n'est pas vraiment le matériau, mais la technique pour produire de la musique.

^A— Volontairement, je ne relève pas, car je veux aller au bout! Par exemple, si l'on se passait de la notion de matériau, ou plus exactement, si on la redéfinissait radicalement, les difficultés d'accès pourraient s'améliorer à grands pas. Un exemple parmi d'autres : il faudrait *systématiquement* intégrer l'accès au matériau : l'accès, c'est déjà et avant tout le matériau, comme, tout à l'heure, *le début et la fin*. C'est lui, l'accès, qui détermine les qualités du temps à passer. Sans cela, nous piétinons sans fin devant de soi-disant belles matières, qui restent inaccessibles dans des boîtes noires dont nous ne savons que ce que l'on nous en dit! Un robot mis au secret dans un caisson pour l'éternité est-il un robot?

^B— C'est vrai... C'est une question et, en même temps, c'est une très belle sculpture!

Les boîtes

^A— Mais je reviens au matériau : Tous les sons sont des boîtes de Pandore, tous les sons sont des cercueils, et le *matériau* nivelle tout ça à coups de pelle de chantier inappropriée.

^B— Pourquoi des cercueils, des boîtes pleines d'images, pleines de connotations, de codages possibles, de termes, de relations, de mots, de noms, etc. ?

^A— Lachenmann :

« LES COMPOSITEURS SÉRIELS, DANS LA MESURE OÙ LEURS CONCEPTIONS STRUCTURALISTES NE TENAIENT AUCUN COMPTE DE L'AURA DU MATÉRIAU QU'ILS UTILISAIENT — DE NOTRE RAPPORT DE FAMILIARITÉ AVEC CE MATÉRIAU — ONT SOUVENT, PRÉCISÉMENT LORSQU'ILS VISAIENT UN NOUVEL ORDRE, MIS SUR PIED EN RÉALITÉ UN CHAOS EXPRESSIF ET, DANS DE NOMBREUSES ŒUVRES, UN MÉTHODIQUE AMAS DE DÉCOMBRES. »

Non, décidément, je maintiens le mot de cercueil. Il y a tellement longtemps que tout cela n'est plus nourri par rien de consistant, que chacune des choses dont tu parles est morte de se nourrir d'elle-même : les boîtes sont remplies de cadavres faute d'avoir nourri et pris en charge tout ce que le sonore charrie avec lui. Lachenmann complexifie la relation du matériau à lui-même. Il y met toute la charge possible, et il appartient à chacun, auditeur, compositeur, improvisateur, d'en rajouter autant qu'il veut! Finalement, il essaie de le sauver. Inversement, pour entendre (comprendre) le matériau comme matériau, il y aurait un niveau d'innocence requis et présupposé. Une naïveté, une innocence qui demanderait une vie entière passée à la contemplation et à l'écoute, à la perte de toute singularité, à l'impersonnel, etc. (et encore...). Un entraînement, une mystique. Mais non : là, en musique, on est en terrain conquis, l'honni ego a disparu comme par miracle... Je veux aller sous le niveau de cette innocence supposée, et il y a là, j'en suis sûr, une masse de culpabilité! C'est le bloc de marbre de Michel-Ange... Organisons l'acte d'accusation!

^B— Décidément, je ne comprends pas ton



vocabulaire! Pourquoi ce besoin d'aggraver, et même de rendre psychologiques ces enjeux-là? N'y a-t-il pas une sorte de neutralité de principe à trouver? Culpabilité, innocence, etc. procès : c'est un peu trop, non?

Le procès

^A— La neutralité : elle est à construire, justement! Neutralité, innocence, naïveté, sont de *principe*... C'est un énorme mensonge, quand même! Non? Cette neutralité, cette a-subjectivité même — une mise à plat — relèvent d'un vrai travail et ne doivent pas être présupposées. Et ce travail doit avoir lieu dans la musique. Lachenmann encore :

« [... UN LIVRE SERAIT À ÉCRIRE, SON TITRE] : "FAIRE L'IDIOT EN MUSIQUE". IL EST COMPRÉHENSIBLE QU'AVEC DES SEMBLANTS D'ARGUMENTS DU TYPE "HOSTILITÉ ENVERS LE PUBLIC", "MALADIE", OU "INTELLECTUALISME ARROGANT", ETC., LES FEUILLETONS DE PROVINCE SE SERVENT, DE MANIÈRE POLÉMIQUE MAIS NÉANMOINS INGÉNUË, DE TELS ÉPOUVANTAILS ; IL ME PARAÎT INCOMPRÉHENSIBLE, EN REVANCHE, QUE LES COMPOSITEURS EUX-MÊMES NE SOIENT PAS PLUS IMMUNISÉS CONTRE LES FAUSSES INTERPRÉTATIONS, ET, FAISANT DE MÊME, SE DISPENSENT D'UN VRAI QUESTIONNEMENT DE LA COMPOSITION. CELUI-CI DEMANDE : COMMENT SURMONTER LE MUTISME, LA PERTE DE LANGAGE QUI PARAÎT ENCORE PLUS ENDURCIE ET COMPLEXE À CAUSE DE LA FAUSSE FACILITÉ D'ÉLOCUTION DE

L'APPAREIL ESTHÉTIQUE DOMINANT ? POUR MA PART, JE NE CONNAIS AUCUNE AUTRE RÉPONSE QUE CELLE QUI CONSISTE À RENDRE CONSCIENT CE QUESTIONNEMENT DANS LA COMPOSITION. »

Quand le ciel se grise au point de boire la proue de mon île, la platitude, de tout, se vit plus qu'elle ne se pense. Aussi ancrée dans la pensée soit-elle, la mise à plat est une pratique.

^B – Je comprends : il y a un forçage de la naïveté, il y a un forçage du déploiement du matériau dans le temps, etc. Ça force dans tous les coins, et c'est pourtant supposé aller de soi. Le soi-même... et la bouée de l'identité. Il faudrait un matériau étranger à lui-même. Il faudrait éclater le soi-même. Il faudrait que pour être tel, un matériau soit forcément étranger à lui-même : une aliénation libératrice. La durée de l'aliénation libèrerait alors le soi du même qu'on lui colle à longueur de temps... Mais alors, il n'y a plus de bouée – en tout cas, une bouée en moins. Et s'il y a une neutralité, une innocence à trouver, la recherche doit avoir lieu en musique...

^A – Nous surfons à la surface d'une naïveté surfaite.

^B – !

^A – Une naïveté convenue, qui est supposée permettre cette innocence. Je crois que si l'on allait voir sous la surface, on tomberait sur une masse de connotations et de significations coupables ! Le matériau cause les formes qu'elle permet. Nous pouvons donc l'accuser d'en être coupable, qu'il y ait du négatif, de la faute ou pas dans la forme ou tout simplement dans le résultat, j'aime me rappeler que la cause est étymologiquement dans l'accusé, et me raconter l'histoire du processus de formation sous la forme d'un procès. Oui ! Le matériau arrive dans la musique en coupable, il ne peut pas même plaider autre chose que la culpabilité – remettons-le en cause – et le concert, qui montre d'abord la possibilité de ce procès, serait ensuite son déroulement à chaque fois recommencé et aurait à prouver l'innocence, la culpabilité, etc. du dit matériau... Au point, dans un sens comme dans l'autre, de le perdre en tant que nom et qu'il finisse par se diluer dans un lexique moins grossier. Mais jamais ne tombe vraiment la sentence. Et chacun peut garder ses moutons... Lachenmann de nouveau :

« JE DÉTESTE CES PHILOSOPHES ESTHÉTIQUES QUI CROIENT DEVOIR RÉAGIR AU MAUVAIS COURS DU MONDE EN GRATTANT L'ARCHET AVEC DES BRUITS AGRESSIFS DERRIÈRE LE CHEVALET. IL Y A PROBABLEMENT UN RAPPORT DIALECTIQUE ENTRE L'AGRESSIVITÉ ET CE QUE JE REVENDIQUE COMME "SÉRÉNITÉ". CE QUI EST DÉTERMINANT, C'EST QUE, DANS MA MUSIQUE, CHAQUE ÉVÉNEMENT, BIEN QU'INTÉGRÉ DANS UN NOUVEAU CONTEXTE STRUCTUREL, SEMBLE TOUJOURS SE SOUVENIR DE L'ANCIEN

CONTEXTE DANS LEQUEL IL EST PRIS. C'EST UNE AMBIVALENCE QUI EST PARFOIS IRRITANTE POUR MOI-MÊME, MAIS J'EN AI BESOIN. » ET MALHEUR À CEUX QUI CODIFIENT EN MUSIQUE LA DISSONANCE, LE BEL ACCORD EN TENSION POLITIQUE, EN BELLE HISTOIRE D'AMOUR ! LACHENMANN : « LA DISSONANCE (OU ENCORE : BRUIT, CACOPHONIE, DISTANCIATION, CARICATURE, EMPHASE BRISÉE), VUE COMME MÉTAPHORE DU MALHEUR (CONNOTÉ POSITIVEMENT PARCE QUE RECONNU) ; LA CONSONNANCE (OU ENCORE : MUSIQUE INTACTE, GESTE TONAL), COMME MÉTAPHORE DU BONHEUR (REMIS EN QUESTION) ; ET L'HUMOUR SURREALISTE COMME MOYEN DE CAPTER RAPIDEMENT L'ATTENTION. (...) LES RELATIONS QUI SONT À L'ŒUVRE DANS LE MATÉRIAU NE SONT JAMAIS UNIVOQUES ; CHACUNE D'ELLES EST INSCRITE ELLE-MÊME DANS D'AUTRES RELATIONS, EST ELLE-MÊME UN CONGLOMÉRAT DE RELATIONS – CONSCIENTES OU INCONSCIENTES, RÉFLÉCHIES OU IRRÉFLÉCHIES, RATIONNELLES OU IRRATIONNELLES –, ET LE COMPOSITEUR N'A PAS MOINS DE DIFFICULTÉS QUE TOUT AUTRE À COMPRENDRE SA MUSIQUE. »

^B – Bon, tu me convaincs, mais :

1. je ne vois toujours pas pourquoi il faudrait en passer par cette critique du seul matériau pour dire toutes ces choses que, par ailleurs, je trouve plutôt intéressantes !

et 2. je comprends encore moins ce besoin de dramatiser ces problèmes avec les termes lourds de sens dont tu te sers (vocabulaire juridique par exemple), et avec lesquels tu risques bien de te retrouver sous la menace du malheur que tu promets à ceux qui codifient le son : que fais-tu d'autre avec ton procès, tes coupables, ton accusé, etc. (aussi je crains le relativisme un peu frileux de Lachenmann dans ces phrases que tu cites, son idée de "langage" ... : si c'est pour en arriver là, je suis un peu déçu !)

^A – Nous sommes comme passés à la machine à laver, nous en sortons tout propres, mais d'une propreté aussi convenue que la naïveté dont je parlais tout à l'heure. Il s'agit pour moi de retrouver la sale vérité de tout ça pour, une fois bien là, regagner, par la musique elle-même, l'éclat d'un clair obscur, la luminosité de ce qui n'ignore pas la merde. Il y a, là, du mythique à construire, des personnages de pensée à inventer de toute pièce.

^B – D'accord, supposons... Allons-y !

Un dégoût de la disponibilité

^A – Je fais un effort (de surface !) : nous parlons d'innocence, on pourrait pragmatiquement parler d'abstraction. Par exemple, on présuppose l'abstraction d'un certain type de son contre un autre, ou bien l'on imagine que par un micro-subterfuge, le son comme par magie va se décodifier, se désimager, se purifier de toutes ses connotations, et se rendre disponible à l'écoute. Je dis : « ça ne marche pas, pas du tout, et il est temps de changer de crèmerie ! rien n'est disponible ».

^B – Oui, ça d'accord, il y a quelque chose de dégoûtant dans cette disponibilité que tu implique de la notion de matériau.

^A – On appuie sur un bouton, ça fait du bruit rose, et on adore ça, l'inverse d'un sinus qu'on adore aussi... On enregistre les bruits du monde, on fait tuuuuuuuu, pffffff : il faut tout reprendre à zéro, on est prêt !

^B – Je suis d'accord avec toi, mais je ne suis pas sûr du tout que les musiciens soient si dupes que tu le dis.

^A – Encore une fois, c'est d'abord à moi-même que je dis tout ça ! On a fait de l'abstraction une image : c'est abstrait quand ça ressemble à ce qui est supposé être abstrait. Finalement, ce n'est plus abstrait du tout : cela représente l'abstraction telle qu'elle est supposée être, et cet avoir à être de l'abstraction est celui du matériau lui-même, matériau et abstraction sont supposés être, ils sont supposés déjà là. Le matériau est supposé être abstrait, et s'il ne l'est manifestement pas...

^B – Je te coupe ! Qu'est-ce que cette manifestation dont tu parles ? N'es-tu pas en train de te contredire ? Il y aurait donc bien, au finale, des matériaux plus abstraits que d'autres, non ? Tu viens de le dire !

^A – Tu es chiant parce que tu as raison, mais je maintiens ma position, car je la crois salutaire même si bordée de paradoxes. Je maintiens que l'abstraction, et même le statut de matériau, est à emporter de haute lutte, et pas une donnée. C'est aussi que pour moi le sens commun fait partie des matériaux de l'art et que là, il est gratiné, le sens commun, sur ce qui est abstrait, ce qui ne l'est pas, etc. La notion de matériau relève d'une mise à plat facile... une fastoche entour-loupette ! Une mise à plat à peu de frais : ne serait-ce que parce qu'elle prend en compte ce qui est supposé être la qualité et laisse de côté la quantité ; quantité parmi laquelle compte le temps : c'est un comble pour du son, non ? Elle ne prend pas en compte le temps, alors qu'on est supposé fabriquer de la musique avec. Quand on me dit matériau, je ne peux m'empêcher de

voir une sorte de pâte informe (plastique ?), qui durerait autant que l'on veut, et qui serait, là, toujours infiniment disponible et que l'on aimerait ! Il est intéressant et beau, pour des raisons dont la notion elle-même de matériau ne demande pas nécessairement l'expression... il est là. Rilke a écrit ça :

« J'EN SUIS ARRIVÉ À PENSER QUE SANS CE POÈME [LA CHAROGNE], L'ÉVOLUTION VERS LE LANGAGE OBJECTIF QUE NOUS CROYONS RECONNAÎTRE MAINTENANT EN CÉZANNE N'AURAIT JAMAIS PU COMMENCER ; IL FALLAIT D'ABORD QU'IL FÛT LÀ, IMPITOYABLE. IL FALLAIT QUE LE REGARD DE L'ART EÛT PRIS SUR LUI DE VOIR DANS LE TERRIBLE MÊME, ET CE QUI NE PARAÎT QUE RÉPUGNANT, LA PART D'ÊTRE VALABLE AUTANT QU'AUCUNE AUTRE. PAS PLUS QU'UN CHOIX NE LUI EST PERMIS, IL N'EST LOISIBLE AU CRÉATEUR DE SE DÉTOURNER D'AUCUNE EXISTENCE ; UN SEUL REFUS, À QUELQUE MOMENT QUE CE SOIT, LE PRIVE DE L'ÉTAT DE GRÂCE, LE REND ABSOLUMENT COUPABLE. »

Fléau d'une balance entre la grâce et la culpabilité, elle est là, la mise à plat — sans même avoir besoin de partager, quelque mystique de l'état de grâce.

B — C'est ça ! Bien que tu exagères sur l'amour que l'on devrait avoir du matériau ! Même si je crois voir ce que tu veux dire, on y reviendra. Par contre, la disponibilité de ce que je ne suis pas, celle du monde, celle des autres, celle... celle de, celle de... me dégoûte... Non, les choses ne sont pas disponibles dans la banque infinie sur laquelle les artistes semblent souvent compter. Sur la durée, un vieil ami compositeur m'a dit un jour :

« TU VOIS, L'IMPROVISATION, CE QUE VOUS FAITES, J'AIME, ET EN MÊME TEMPS, J'AI TOUJOURS CETTE IMPRESSION QUE, CE QUI SE PASSE, CE QUE JE SUIS EN TRAIN D'ÉCOUTER, EST PRISONNIER D'UNE INJONCTION TERRIBLE : CELLE D'AVOIR À DURER. JE SENS UNE SORTE DE THÉÂTRE DU SON ENVERS LUI-MÊME QUI ME COUPE DE L'ÉCOUTE, ET POUR SÛR, DE L'ÉMOTION QUE JE POURRAIS PEUT-ÊTRE AVOIR. »

On pourrait généraliser cette remarque à toute la musique, improvisée ou pas. C'est la manière de durer qui change. Et dire comme Léonard que

« LA MUSIQUE SOUFFRE DE DEUX MAUX, L'UN MORTEL, L'AUTRE ÉPUI SANT. LE MORTEL EST TOUJOURS INSÉPARABLE DE L'INSTANT QUI SUIT CELUI OÙ ELLE S'EXPRIME, L'ÉPUI SANT EST DANS SA RÉPÉTITION ET LA FAIT MÉPRISABLE ET VILE. »

Ce que cet ami et Léonard disent de la musique, tu le dis du matériau. J'entends, là, cette même constatation : le soi-même est une bouée... la bouée de l'identité. Soit-il celui du matériau. Nous savons qu'il est tel qu'il est, et nous vérifions sans cesse, en boucle, qu'il est bien toujours égal à lui-même — une occupation de

l'écoute purement fonctionnelle, cette vérification. L'étranger de tout à l'heure est là pour bloquer en un point arbitraire cette boucle du savoir se sachant, le feed back des sapiens empilés (sapiens sapiens...). L'improvisation devrait avoir ce rôle, celui d'insuffler une dynamique sans fin d'aliénation du matériau. C'est la musique qui est en train d'alimenter son propre matériau... Au risque d'hypostasier la musique à son tour. A-t-on vraiment besoin du terme musique ? Le procès dont tu parles, ne serait-il pas celui de la musique elle-même ?

A — Et derrière cette disponibilité, il y aurait peut-être aussi une sorte d'universalisme étroit, réduit...

B — Il n'y a qu'une édulcoration qui rende tout disponible, une édulcoration qui nivelle, et qui rend soi-disant tout accessible à tous. Il faudrait faire avec l'improvisation, et par exemple l'écologie, ce qu'Adorno a fait avec le sérialisme et la démocratie.

S'en passer

A — Passons-nous du matériau ! On y verra plus clair. Avec ce nom, nous nommons ce que l'on ne devrait pas nommer, ce qui devrait rester d'assignation absolument libre. J'ai l'impression qu'on ferait mieux de se dire du matériau ce que je me dis souvent de ton cul : « *Quand tu t'assois sur mon visage, je peux enfin penser à autre chose qu'à ton cul.* »

B — Là, tu mets la barre très haut ! Ou bien est-ce que finalement, la feuille de vigne, c'était ça ? Hum : tout ça pour ça !... Bref, tu nous dis :

« DIRE MATÉRIAU SUPPOSE QUE L'ON AIT, QUELQUE PART DANS UN OBSCUR ABSOLU, UNE MATIÈRE PREMIÈRE DONT ON SE GARDE BIEN DE PARLER, ET QUELQUE PART DANS UN FUTUR PLUS OU MOINS LUMINEUX (UNE FOIS QUE C'EST ⁵NI !), UNE FORME, ET QUE MOI, MUSICIEN, JE PRÉPARE CETTE MATIÈRE SOUS L'ÉTIQUETTE DE MATÉRIAU EN VUE DE CETTE FORME, ALORS QUE LA MUSIQUE, ET LA MUSIQUE IMPROVISÉE EN PARTICULIER, DEVAIT ÊTRE LE LIEU, PARMI L'ENSEMBLE DE L'AGIR HUMAIN, D'UN QUESTIONNEMENT RADICAL DE CE SCHÉMA. »

A — Tu résumes, mais tu dis bien.

B — Bon, à supposer que tu aies vu juste sur tout ça, qu'est-ce qui te dit que, parce que l'on parlerait de matériau, parce que l'on prononcerait le mot à propos de notre pratique, ou d'autres, on suivrait forcément les dangereuses pentes réactionnaires que tu décris ! ? Je veux dire (comme les enfants ne disent pas !) : « *c'est pas parce qu'on le dit qu'on y est !* » C'est pas parce qu'on parle de matériau que dans la pratique, on suit aveuglément ce qu'il semble supposer... Ça peut être tout simplement une façon de parler...

une façon pratique !

A — Le problème, c'est qu'on parle. On écrit des articles, on parle de la musique qu'on écoute, celle, live, en concert, celle publiée, etc., et que cette parole à son tour se réinjecte dans le circuit de la création et influence ce qui se passe, l'ouverture ou non de l'écoute, de la scène elle-même, son devenir... Et puis, il y a un tel presque rien de vraiment spéculatif, de théorique au sens plein, c'est-à-dire qui ne se ramène pas à une compilation de données historiques, bien rangées, qu'un google ou mieux, un shmoogole quelconque (www.missdata.org/cgi-bin/shmoogole_form.cgi) me fournirait aussi (une pharmacie chinoise ?). J'exagère.

B — Je vois, je suis d'accord. Pourtant, je ne te vois pas là où tu te mets ! Ta position, d'une certaine façon, a plus à voir avec le sens commun que l'autre.

A — C'est qu'il y a une mise à plat supposée et que l'on se retrouve, de part et d'autre de la mise à plat, à dire la même chose. Pourtant, dans ce cas-là, le lieu donne tout le sens, l'endroit de la parole la rend intelligible (ou pas !). De part et d'autre de la mise à plat, on peut dire : « *rien n'est abstrait de soi* », mais ce "rien" n'a pas la même charge dans chaque cas.

1. D'une part, celle d'un sens commun (à la fois distancié et intelligent !), rien n'est abstrait parce qu'en dernière instance toute chose est un renvoi, d'une façon ou d'une autre, à elle-même, et qu'en plus, elle se charge dans la boucle de niveaux de représentations supplémentaires à chaque passage (position analytique, pragmatique, que l'on appelle souvent, mais à tort à mon sens, postmoderne), et dans cette boucle on met tout, de l'histoire du faire à celle de la matière en question, en passant par tout ce que la détermination des limites de la chose suppose de réflexions, donc d'images mentales, de mots, de concepts, etc.

2. Au centre, le matériau se doit d'être égal à lui-même... Je veux dire qu'au-delà même d'une image mentale que l'on aurait ou pas de ce qu'il doit être, ou tout simplement d'une préconception, le matériau, pour être en tant que tel, se coince lui-même sur des rails le faisant identique à lui-même. C'est là que les mots achoppent. L'idée que quelque chose qui a à voir avec le sonore puisse être considéré comme matériau implique qu'il doive s'identifier à lui-même dans le temps, s'imiter lui-même (et une fois qu'il s'imité lui-même, on est un peu obligé de le ranger avec ceux qui lui ressemblent).

3. D'autre part, sans distance — il faudrait être poète pour le dire mieux — tout mettre sur le dos du mulet, depuis le geste jusqu'aux connotations historiques, en passant par les intentions, les stratégies, les spéculations, et tout cela sans

distance et sans jamais identifier le dit matériau à lui-même. L'improvisation devrait être le lieu de cette absence d'identification, absence de cette imitation du son par lui-même. Un auteur du XVIII^e siècle dont j'ai oublié le nom a écrit :

« RENDRE FENÊTRE UN OBJET, C'EST PLONGER AU DESSOUS DE LA SURFACE DOMESTIQUE DES VIES QUOTIDIENNES, C'EST FAIRE UNE UTOPIE D'UN CON DE CANAPÉ, DONNER CORPS À L'IMPOSSIBLE EN PASSANT OUTRE LA TRIVIALITÉ DES BOUTEILLES : MAIS JAMAIS, Ô GRAND JAMAIS, S'AGIRA-T-IL DE NIER LE GÉSIR MATÉRIEL DES OBJETS, LEUR SIMPLE ET CRUELLE FAÇON. »



Ce qu'il dit de l'objet est exactement ce que je tente de dire du matériau, une fois sur ce versant de la mise à plat, de la trouée iconoclaste de la fenêtre à l'idiotie du gésir.

B – Outre l'emphase, je vois où tu veux en venir, mais peut-on, quand elle en est à ce point, aller outre l'emphase ?

A – ...

B – Bon, d'accord ! Mais es-tu aussi dupe que tu le prétends là quand tu produis de la musique ?

Mot

A – Tu n'arrêtes pas de parler de produire ! Je ne produis pas ! Trouve un autre mot, s'il te plaît...

B – Excuse-moi, mais là, je ne céderai pas à la pression ! Et je garderai malgré tout : "produit", "production", "produire", etc. Produire, c'est mettre en évidence, donner une réalité, presque une expression des choses ! Et je garderai aussi d'autres termes qui peuvent te déranger, car je pense précisément que si tu appliquais aux mots ce que tu prétends appliquer au sonore, tu reprendrais justement en charge ces mots-là, ces concepts, dont le terrain d'application est tout une puissance à construire : à nous de les reprendre en charge, et à ne pas les laisser de côté sous prétexte que quelques slogans de pub ou quelques déclarations droitières (ou autres) ou, tout simplement, déclarations qui ne nous siérait pas les utilisent. L'embarras des notions lâchées dans le monde sans la bride sévère du libre penseur occupe, sans délai, les instances du pouvoir séculier et la jurisprudence.

Le vide en pratique

A – Bien. Tu me demandais comment cela se passe en pratique : on utilise le mot matériau, parce que la matière, en tout cas pour moi, contient trop d'impensés. On sent sourdement que l'emploi du mot "matière" charrie avec lui toute une métaphysique que l'on ne maîtrise pas du tout. "En quoi c'est fait" est devenu une question abyssale. On n'en sait rien ! Mais je n'ai jamais vraiment utilisé le mot matériau : je m'en suis toujours méfié... Et surtout, là quand je te parle, pour aller vite, je te parle de "son", mais je n'y crois pas non plus, au son : tout ce que je te dis sur le "matériau" serait à redire plus fort sur le "son" lui-même. Mais à un niveau d'abstraction plus élevé. On sous-entend que le matériau de la musique est le sonore : et si ce n'était pas ça ? On ouvre la boîte de Pandore, qui est pleine à ras bord de toute la rumeur que charrie dans son sillage le moindre gratouillis sonore, mais aussi pleine du silence qui va avec : du vide que le passage du temps charrie en même temps. Qu'est ce que le silence ? Qu'est ce que ton silence ? Dis-moi quel est ton silence et je te dirai qui tu es ! Dans le cerveau contemporain, le silence de Cage occulte le bruit du temps et les silences en s'imitant les uns les autres, autant que les nouvelles, bonnes ou mauvaises, colportées par la noise (nôaze) masquent le vide pourtant présent *autant que l'on veut*. *Tout n'est pas vide, mais il y a du vide partout...* Entends-tu quelque chose ? Non ? Rien ? Oui ? Quelque chose ? Quoi ? Tu entends un truc qui fait ceci ou cela... Oui, j'entends, dans le silence, ce truc, cette chose, ce machin. Mais voici que j'entends X ou Y, et

là : fin de la *tentative de description*, on a re-connu et on nomme. Et que nomme-t-on ? La cause du son, non plus le son lui-même. *Où le vide est compliqué de la cause*. Avec le son, quand on sait, on passe à la cause. Quand l'écoute sait, c'est qu'elle reconnaît la cause. Pour ma part, je trouve ça dommage. Par contre, cela permet de ce passer des "trucs" et des "machins".

B – Ne pas prendre le temps de faire revient à prendre le temps qu'il fait. Je me permets une transposition. Pour qu'il y ait du nouveau, il faut qu'il y ait de la place dans l'ancien, c'est-à-dire de la place pour que le nouveau arrive et s'y mette : c'est la métaphysique à papa ! Ce n'est pas une question de place, c'est une question de dynamique. On peut à la fois considérer que l'espace est plein comme un œuf, et que du nouveau peut tout de même y arriver. *Le continu et le vide se convertissent quand on y pense*.

A – C'est pas parce qu'une musique est pleine qu'il n'y a plus de place dedans !

B – Oui, et plus loin encore, on peut considérer ce plein comme n'ayant pas besoin du temps pour être dynamique : il n'y a pas besoin du devenir autre pour qu'il y ait altérité. Une dynamique de l'espace et de l'individuation n'en finit pas de s'inventer, et de libérer le temps d'avoir, seul, à empêcher les choses de s'effondrer sur elle-même – c'est-à-dire d'implorer à force d'avoir à être (identique à elle-même). Rex index sui, on (se) fait (croire) que les choses se désignent elles-mêmes, et on redouble le redoublement jusqu'à la folie. En tout cas, c'est ce qui se joue avec ce matériau qui, paradoxalement, me semble à la fois se présenter hors temps dans la pensée, et beaucoup trop compter sur le temps pour exister : finalement, c'est le temps qui fait le boulot ! Je sais, j'ai dit "chose"... mais là, on pourrait presque dire "ce qui est" à la place de chose. Bien que, Vico :

« LORSQUE LES HOMMES NE SAVENT PAS APPELER LES CHOSES PAR LEUR PROPRE NOM, ILS LES NOMMENT À PARTIR DE FORMES GÉNÉRIQUES : C'EST POURQUOI "CHOSE" ET "JE FAIS" CONSTITUENT LE VOCABULAIRE DES ENFANTS. AUSSI EST-CE LE MANQUE DE MOTS QUI CONDUIT LES HOMMES DÈS L'ENFANCE À LA MÉTAPHYSIQUE. »

On est loin de Weiner...

A – La musique, depuis sa pratique, par son lien si spécial avec le temps et le mental, a son rôle à jouer dans cette invention d'une autre conception de l'espace – une ontologie ? Mais il faut la prendre au sérieux. Si l'oreille passe son temps dehors, c'est que nous pensons qu'un impossible pend à jamais au crochet de l'écho. Pister la signature animale, aller au devant du temps qu'il fait, penser à la fois l'ubiquité, et la pointe de chaque ligne de vie : *comment faire* ? Ce n'est pas parce qu'elle est parfois faite de bric et



de broc qu'elle n'est pas sérieuse, la musique.

^B – Je comprends, mais, toujours, je vois le flou de la notion ! Tu la places plutôt ici ou plutôt là au gré des critiques que tu veux lui faire, mais je vois où tu veux en venir.

^A – Bon, dernière tentative ! On pourrait dire que le mot *matériau*, sa notion, est intellectuellement acceptable et même presque furtif dans le paysage accidenté des concepts qui ont à voir avec l'art, la morphogénèse, l'information, la matière première, etc. En mêlant la chèvre et le chou des puissances de l'informe, de la forme et de la matière, il se camoufle dans la pensée ! Pourtant, une fois dans la tempête du temps, c'est-à-dire tout simplement face au mur d'avoir à durer (injonction d'être !), on se retrouve bêtement à avoir à faire exister, faire vivre (animisme facile ?) le dit matériau dans le lit du temps. Et l'on s'aperçoit sans délai que, s'il faut absolument qu'il y ait un matériau dans cette affaire, si quelque chose de nommable dans tout ça doit être au travail dans la musique en train de se faire, comme j'imagine que le matériau doit l'être, alors c'est bien dans "la vie" et "la mort" que suppose le "faire vivre" qu'il se trouve. A raison inverse de la facilité feinte du passage à gué de la forme, le sens a à voir avec le fleuve. Ce qui existe et ce qui est nommé se distribuent en raison inverse, sur la barrière de ce qui est.

^B – Finalement, on croyait avoir une brouette de briques à tirer, et on se retrouve à avoir la vie à réinventer ! Mais tu n'as vraiment pas besoin de la notion de vie pour dire ce que

tu dis. Garde l'animisme pour de meilleures occasions (tu verras...) ! C'est-à-dire pour les situations qui l'appellent vraiment, où rien ne pourra le remplacer. Si la parole cache, mot à mot, chacun des objets de l'agir, l'agir, alors aveuglé, poissera sur le passé de chaque sujet. Dans le cas présent, il s'agit tout simplement de la durée : comment durer ? Comment faire durer ou ne pas faire durer ? Et surtout : qu'est ce qui dure ? Comment un dit matériau *x* va-t-il persister ou pas en tant que *x* ? Comment va-t-il être identifié comme *x* et pas comme *x'* ou *y* ? Comment va-t-il tenir jusqu'à ce que *y* prenne enfin la relève ? Pourtant, la situation fait toujours que la chose arrive à temps, et la chose fait toujours que la situation dure assez.

^A – À mon tour : ton "enfin" est malveillant, et je ne partage pas ta confiance en la situation... Elle me surprend, même. Mais elle me ramène à ce que, tout à l'heure, je ne suis pas arrivé à dire : l'épuisement. Tout se passe comme si le matériau contenait, encapsulait même, secrètement, le principe de son propre épuisement. Il arrive avec le virus en lui, de son épuisement et de sa mort. Si, en hommes et en armes, les moyens donnent sur le sens, allons alors droit à leur source : allons à la stratégie de l'être en tant qu'il persiste, et sachons que l'on sait. Tout se passe comme si le matériau poussait le musicien, *qui le sait*, à l'épuiser une fois qu'il est en jeu. Des

expressions souvent entendues, comme "il faut nourrir le matériau", sont symptomatiques. Il n'y a pas que moi qui suis animiste ! Non seulement il est vivant, mais en plus il faut le nourrir ! Et pourquoi ? Je le demande ! Pourquoi faudrait-il la nourrir, cette merde de matériau ? Pour ne pas parler du "il faut nourrir le discours"... Quand l'humain singe la vie, il bouffe ses propres entrailles en commençant par la merde.

^B – Calme-toi ! C'est la peur de l'usure, et le jeu pervers avec elle... et pour que l'usure disparaisse de la surface, il suffit de payer le prix, mais pour qu'elle meure par ses racines, il faut renouer l'agir à la spéculation.

Procession et informe

^B – Vous avez peur de la forme parce que d'une part vous voulez vous démarquer de la composition et des compositeurs, et d'autre part parce que si vous vous interrogez réellement sur la forme dans l'improvisation, vous aboutissez à des enjeux humains, des histoires de stratégies à la fois internes et entre musiciens, et vous avez ainsi l'impression de sortir de la musique, ce que vous voulez éviter... Sans le laissez-passer de l'écrit, une forme n'est pas supposée sortir de la clandestinité. Lachenman :

« L'AURA QUE L'ÉCRITURE CONFÈRE À LA MUSIQUE, DU FAIT MÊME DE L'INTERVENTION DONT LA STRUCTURE EST LE PRODUIT, PERD TOUJOURS POUR NOUS, EN MÊME TEMPS, SON CARACTÈRE FAMILIER, ET PARFOIS MÊME DEVIENT MÉCONNAISSABLE. ET C'EST PRÉCISÉMENT CETTE FORME DE DISTANCE, SANS LAQUELLE AUCUN RAPPORT CRÉATEUR AU MATÉRIAU N'EST POSSIBLE, QUI, LORSQU'ELLE N'EST PLUS RESENTIE, SPONTANÉMENT, QUE COMME UNE PRIVATION D'IDENTITÉ, EST À L'ORIGINE DU CONFLIT QUI S'INSTALLE ENTRE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET LE PUBLIC. »

Je ne sais pas si je suis avec lui sur ce point... la distance, etc. Mais il pose bien le problème. C'est aussi que je me fous un peu du conflit dont il parle. Bref. Quant à la matière, c'est plus compliqué, je crois : une peur de l'informe ? On pourrait se servir de Plotin, de sa *procession* : la matière (première ?) est un non-être, car dès qu'elle est informée (qu'elle a une forme), c'est dans le vide de ce non-être que l'être vient... au point que l'humain peut la dire belle dans son non-être-même, dans sa fonction de vide, mais aussi, et c'est là que ça se complique pour nous, belle, dans son analogie avec l'Un, ou l'absolu qui est supposé lui être opposé. Beaucoup de ce que l'on dit de l'Un, de son absolu, et surtout de son indicible, on le dit aussi du non-être de la matière première. Chef d'accusation de l'un comme de l'autre, sans la sanction de l'écrit, la matière ne passe pas la barrière de l'être, si peu mystérieuse soit-elle. C'est tout cela qui vous

(nous!) fait peur, et vous fait contourner la notion avec plus ou moins de finesse.

^A— Peut-être parce que, de l'écrit, de la matière, l'humain est si peu l'un et l'autre? Ou trop?

^B— Soyons plus au ras du terrain. On pourrait dire aujourd'hui (comme Dubuffet sur la couleur : « *il n'y a pas de couleur, que des matières colorées* ») qu'il n'y a pas de matière sans forme, et que pourtant, il semble que l'on ait besoin de la notion de matière première, de cette idée d'une matière sans forme. Et si on n'est pas d'accord avec toute cette rhétorique qui fleure bon la mystique, il y aurait alors une quête absolue de l'informe à organiser! Bien au-delà du *noise*, de la *noise* (prononcée *nôaze*), du bruit de fond et de la *stochastique*! Une quête de l'indicible par le bas, une quête d'un bas qui ne serait plus bas tellement il est bas!

^A— Bon... Eh bien, tu ne peux pas t'empêcher! La mystique a bon dos... tu en sors pour retomber dedans! Mais j'ai toujours pensé pour ta défense qu'il valait mieux, effectivement, reculer pour mieux sauter... Une procession vers l'informe, un plotinisme à l'envers, retourné comme une chaussette, si je comprends.

^B— Je ne suis pas sûr qu'il y ait à le renverser autant qu'on pourrait croire : la quête de l'informe est déjà là... dans la dynamique même de la *procession*. Y a-t-il plus beau test du pouvoir séparateur que la forme ou non que prennent les poussières? Une météo des idées se signe dans ce *ou*, s'enveloppe dans l'alternative.

^A— L'informe est à réinventer, nous n'avons pas pris la relève! Accaparés par une sociologie du dégueulasse ou de la provocation qui n'a pas forcément rien à voir, mais n'est que l'entrée, presque convenue, aussi éprouvante soit-elle, du social, de la politique, des communautés, etc., dans l'informe. Allons voir les ordures de la pensée.

^B— L'ordure inscrite dans les plis de la pensée empêche la liberté de se faire en collant sur lui-même le chiffon en boule de la mémoire.

Subjectivation

— Warburg a écrit ça sur lui-même :

« [...] IL ME SEMBLE QUE MA MISSION EST DE FONCTIONNER COMME UN SISMOGRAPHE DE L'ÂME SUR LA LIGNE DE PARTAGE ENTRE LES CULTURES. PLACÉ PAR MA NAISSANCE ENTRE L'ORIENT ET L'OCCIDENT, POUSSÉ PAR UNE AF⁵NITÉ ÉLECTIVE VERS L'ITALIE, QUI DOIT CHERCHER À SE CONSTRUIRE UNE NOUVELLE PERSONNALITÉ AUTOUR DE LA LIGNE DE PARTAGE DES EAUX ENTRE L'ANTIQUITÉ PAÏENNE ET LA RENAISSANCE CHRÉTIENNE DU XVE SIÈCLE, JE FUS POUSSÉ VERS L'AMÉRIQUE, (??) UN OBJET MIS AU SERVICE D'UNE CAUSE

SUPRA-PERSONNELLE, POUR Y CONNAITRE LA VIE DANS SA TENSION ENTRE LES DEUX PÔLES QUE SONT L'ÉNERGIE NATURELLE, INSTINCTIVE ET PAÏENNE, ET L'INTELLIGENCE ORGANISÉE. »

Sauf que nous ne devons plus avoir besoin de naissance spéciale. Ou bien, décrétons qu'elles le sont toutes, il le faut : plus besoin de rien! "Ils" ont tout vidé. C'est à nous de recharger. L'Italie pourra être un tout autre paysage mental. Mais Warburg nous donne une méthode. Répétés ratés de l'Histoire, le repliement des lieux sur leur image signe l'espace de tout ce que la mémoire cache.

— Je ne te demanderai pas qui est *ils*... Ne chercherais-tu pas à reconquérir une persuasion contre toute une rhétorique (*ils*)? Il y a du Michelstaedter dans tout ce débat. Mais avec cette rhétorique, le jargon de l'authenticité veille aussi tout autour. Quels qu'ils soient, on aura beau décréter la radicale et incontournable singularité de nos lieux, n'est pas Warburg qui veut, etc. Et puis, je te parle de Michelstaedter, mais j'ai des doutes sur la menace que constituerait la rhétorique que tu décèles dans le vocabulaire. Il n'est pas imposé, ce vocabulaire. Il faut travailler, tout simplement.

— Si je pousse un peu, si je me fais animiste un moment, le matériau cache un système aveugle de répression des formes les unes contre les autres (ne serait-ce qu'en ne rendant possible, par sa logique même, qu'un certain type de forme). Ce système de répression, je le dis aveugle, car je soupçonne sa puissance d'être beaucoup plus grande que prévue. Par la logique qu'il implique dans le déroulement du son, il occulte et renvoie à l'oubli toute une part des formes possibles, toutes celles finalement qui ne peuvent pas, ou alors très difficilement, servir de briques pour la fabrication du mur de la musique à venir. Et il y en a beaucoup, de ces formes... Par exemple, toutes les formes trouées à l'extrême posent problème, les chaotiques, les courtes, les très très courtes... Et plus généralement, toutes celles qui, pour se maintenir, n'ont pas besoin de s'imiter elles-mêmes.

— Il n'y a rien à avoir contre l'animisme... Quand les rebus profitent du vent pour s'organiser en procès, dire le temps revient à dire l'Histoire. Je trouve tout cela intéressant, mais ces notions de forme et de matière, sur lesquelles tu te rabats, finalement, ne pouvant plus te glisser sous le matériau, ni t'y cacher, me semblent un peu faiblardes face à tout ce que tu déploies au sujet du matériau.

— On pourrait dire : « *pourquoi s'acharner* », oui! Ce qui compte, c'est ce qu'il devient, ce matériau, etc. Mais précisément, ce que j'essaie de dire est que ce qu'il devient ne fait, bien souvent, qu'exposer l'impensé de son concept, de sa définition, de sa notion, et que cette

boucle-là rend aveugle.

— Oui. Il y a, là, un gros chantier. La peur de la forme et la peur de la matière me paraissent être les points aveugles (à mon tour!) du raisonnement, les trouées qui révéleraient notre propos. Dans le temps, la vie creuse le désordre des possibles, l'ordre de l'impossible, l'injonction d'en finir avec ce qui est.

— Tout ce que l'on ne veut pas mettre dans la forme, tout ce que l'on ne veut pas mettre dans la matière, on le bourre dans le matériau. On ne veut pas de la forme, on ne veut pas de la matière (c'est trop dualiste!), alors on parle de matériau. En rédigeant l'arbitraire, on force la pensée à délier ce qui empêche la raison de passer.

— Finalement, c'est drôle, j'aurais envie, là, contre tout ce que tu dis, de maintenir la notion, d'en défendre l'intérêt théorique, et aussi dans la pratique, mais d'insuffler dans sa définition tout ce que tu développes et plus encore, car je sens qu'il y a beaucoup à dire. Le résultat en serait un battement d'aile, une sensibilité extrême aux conditions initiales : une toute petite variation dans la définition que le musicien donne à la notion de matériau va engager des montagnes de différences entre les différentes musiques qui en découlent.

— Assigner plus de racines à ce qui se peut qu'à ce qui arrive, et plus à ce qui arrive qu'à ce qui reste ; puis, ces racines, les ramener toutes à la surface de ce qui se passe, en donnant aux bruits du temps la vitesse d'une vérité.

— Chaque fois que, parmi ce qui est pensé, parmi ce qui est dit, écrit, parmi ce qui est senti quelque chose est individué... et plus encore perçu, entendu, compris, comme une œuvre, chaque fois, c'est un modèle ou un anti-modèle d'individuation et de subjectivation, ou d'assubjectivation, qui est en jeu (sourde ment!). Vanessa Place (qui est avocate) :

« MANY EARLY CONCEPTUAL ARTISTS AND ART THEORISTS WANTED TO SHUCK THE SELF, TO REMOVE SUBJECTIVITY IN FAVOR OF OBJECTIVITY. THEY WERE WRONG, AS YOU KNOW, JUST AS SCULPTURE IS ALWAYS WHAT IS REMOVED AND WHAT REMAINS, FOR BOTH ASPECTS ARE ASPECTS OF PERCEPTION. PERCEPTION, LIKE LANGUAGE, IS SUBSUMPTIVE: PERCEPTION IS SUBSUMPTIVE BECAUSE IT CONSTITUTES A LANGUAGE WHICH CONSTITUTES A PERCEPTION AND SO ON. THUS, THE ABSENCE OF SOMETHING GESTURES TOWARDS ITS POSSIBLE PRESENCE, AND THE ABSENCE OF INDIVIDUAL SUBJECTIVITY NECESSARILY IMPLICATES THE POSSIBILITY OF A TRANSCENDENT SUBJECTIVITY, I.E., THE SUBJECT THAT KNOWS HOW TO EXTRICATE ITSELF, HOW TO CUT ITS INELEGANT PARTS OUT OF THE PINK MARBLE. (...) THE I THAT IS NOT THERE. »

Où le marbre rose de Vanessa Place recouvre, je

pense, tout ce que nous avons dit sur le matériau ; en tout cas, je le comprends comme ça.

— Ce que Vanessa Place dit des conceptuels, nous pouvons le systématiser quitte à le retourner : s'agissant d'un certain expressionnisme arc-bouté sur l'expression de soi, la dialectique que pointe Vanessa Place continue de fonctionner : à force de vouloir x, on dessine aussi tout ce qu'il n'est pas. Et ce non-x, on le dessine mieux que le x car sans forcément le vouloir.

— La musique tout contre le matériau ne développe qu'un mauvais Platon : un Platon qui n'oserait pas la réalité de l'idée !

— Une porte en bois, une forme en son ! Ça ne marche pas très bien...

— Honte à celui qui casse l'ordre de la liberté en lui imposant l'emballage du choix !

— Du calme !

— La magie des parterres en attente renvoie le centuple de leurs possibles dans les crânes affamés de ceux qui les foulent.

— Cette charge extrême sur le son comme devant gagner sa décharge par la musique se fait sous la haute surveillance de la musique elle-même comme matériau. Une musique en musique comme on dirait en bois. Le tout idiome posé au départ doit être retourné contre lui-même en vue d'une pensée en-son...

— Autant remonter le cours du matériau, aller jusqu'au goût, et questionner radicalement l'hédonisme qui bien souvent y préside.

— En cassant la continuité des pentes, nous allons droit à la vérité opposée, à la langue, et nous volons la brique en surpoids de l'ensemble des murs montés, montants, à monter, le pointillé louche de nos mélodies impensées.

— Casser le nerf du passage pour s'obliger envers l'énormité du terrain qui nous submerge alors.

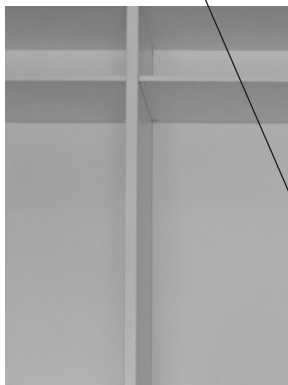
— Si tu cassais la violence de l'arbitraire sans le perdre, le temps passerait enfin, et nos langues avaleraient le sens.

— La solitude véhémence du vent pousse les ordures à s'organiser en procession.

— Il y a bien sûr une analogie redoutable : celle de la musique avec le langage, du matériau musical avec le mot, la phrase, la grammaire, etc. Et la fixité du matériau, en tant que ce qu'il se doit d'être, pousse à la comparaison, mène tout droit au lexique, au dictionnaire.

— Le temps de dire « non », en cassant les appuis préconçus du départ, on force la musique à tirer un présent des futurs libérés.

— Sans retourner la mémoire à coups de soc, ne nous vient d'elle que le plat du souvenir, dans



son évidence radicale et bête.

— Il n'est rien de remplacer les courants d'air par la forme arbitraire de nos goûts si, bien avant, le vide n'a pas été fait de part et d'autre.

— Quand l'histoire pousse les yeux bandés à sortir de leurs gonds, c'est qu'un chant est en train de se tatouer, à l'aplomb des nuages ressemblant, sur la peau des organes, aux fonctions à venir.

— Casser l'ordre du hasard en lui imposant l'ordre du choix, c'est croire en s'interdisant de pouvoir le savoir.

— Comment osons-nous dire tout ça ?

Confusion

^B — Aussi, je me méfie comme de la peste des charges et diatribes contre un mot : quel que soit ce que ce mot désigne (ou invente), il est digne d'intérêt. Tu parles de mise à plat, elle doit aussi avoir lieu, ici, dans les mots. Il n'y a pas de mot qui doive être condamné à l'enfer : les raisons de cette mise à l'index sont toujours mauvaises. Nous savons que seule la *totalité* d'un argument d'autorité peut imposer le sens d'un mot et rendre nets pour un temps les bords de son champ d'action. Bachelard reprochait à Bergson de ne pas aimer le *tiroir*, les tiroirs... De profiter des métaphores convenues (mettre les choses, les gens, dans des tiroirs...) pour condamner un mot, une notion. Un peu comme si, tout à l'heure, Mao condamnait les mots *tiroir*, ou *étiquette*, en rabattant son propos sur les mots pour le dire, comme quand la foule exécute le messenger porteur de la mauvaise nouvelle. Et, là, je me méfie de toi ! Je suis un peu d'accord avec Bachelard. L'histoire de la pression des mouvements de foule sur l'efficacité des métaphores suit la courbe usante des affects familiaux, la ligne dure des amours jalouses, la pente au second degré de toutes les pentes qui soient. Matériau ! Donc...

^A — Tu as raison, pourtant, je pense souvent malgré moi que l'incorporation d'un mot ampute le monde d'autant de mensonges et qu'ainsi, l'humain sera libéré de son étrangeté à lui-même, donc de son *même*, quand pour chaque mot il aura fait le boulot. Et l'incorporation d'un mot le désœuvrera, en jetant son sens en pâture à la vérocité de la situation — le poids du corps. Mais j'aurais aimé que la discussion ait la forme d'un procès, en réhabilitation... ou pas, nous verrons. Un procès de la notion de matériau. Et là, depuis tout à l'heure, je plaide à charge ! Je plaide à charge, car j'en ai gros !

^B — Tiroir, musique, étiquette, matériau, production, plastique... A force de tirer sur les mots, la toile s'est plissée et le temps vient à nous !

^A — Si tu le dis !

^B — Au coin de chaque phrase, un loup veille à l'outre-mot.

Musique à l'épreuve

^B — Bon... C'est drôle, ça fait un moment que l'on parle et une impression monte en moi depuis tout à l'heure : celle que tu ne manques pas une occasion d'exposer les équivalences que tu vois entre musique et philosophie... Et plus avant, tu sembles même justifier de certains choix musicaux, qu'ils soient théoriques ou pratiques, par les résonances qu'ils ont pour toi dans le domaine philosophique, voire par les progrès, les inventions que la philosophie pourrait en induire, si 1. ces choix devenaient effectifs, et 2. si elle, la philosophie s'intéressait (enfin !) à la musique qui se fait.

^A — Je pourrais dire la même chose de toi !

^B — Je suis bien moins musicien...

^A — Bon, admettons ! Mais tu touches, là, un point sensible. Non, je n'attends pas le blanc-seing de la philosophie pour penser ceci ou cela en-musique. Mais là, que je sache, nous ne sommes pas en train de penser en-musique. Nous parlons avec des mots de problèmes de formulation et de vocabulaire dans le discours des musiciens sur la pratique de la musique. Je ne peux qu'utiliser ma culture du mot et de la formulation, qui est plus philosophique qu'autre chose.

^B — D'accord, mais ça n'épuise pas, quand je t'écoute, le questionnement qui me tarabuste quant à l'épreuve et la preuve de la musique par la philosophie.

^A — À la limite, j'aimerais te convaincre de l'inverse ! D'une épreuve et d'une preuve possibles de la philosophie par la musique... Mais je suis loin d'avoir les mots pour opérer le

renversement en en parlant, la boucle est trop complexe.

^B – Pour que l’humain se déshabille, il faudrait que la pluie de l’usure s’empoisonne au soleil de la spéculation.

La navigation et les ontologies

^A – Quand entre les mots d’une phrase passe tout ce qu’ils ne disent pas, c’est qu’un *un* de ce tout est possible, sinon non.

^B – Je pense souvent à cette phrase de Victor Hugo :

« LE SON, COMPLIQUÉ DU SILENCE, EST UN COMPOSÉ DE FORCES. UN ORCHESTRE EST UN COMPOSÉ DE MACHINES. LES FORCES SONT DES MACHINES INFINIES, LES MACHINES SONT DES FORCES LIMITÉES. C’EST ENTRE CES DEUX ORGANISMES, L’UN INÉPUISABLE, L’AUTRE INTELLIGENT, QUE S’ENGAGE CE COMBAT QU’ON APPELLE LA MUSIQUE. »

^A – Pas mal ! Il n’y a là plus de matériau qui tienne.

^B – Mais une intrication tellement complexe entre le temps qui passe, le son, le silence, le bruit de fond, la musique, etc. et l’eau, la mer, le vent, le temps qu’il fait, l’horizon, etc.

^A – Et surtout les poissons sous la surface de tout ça ! Le son comme un fluide, comme une force, comme une pression, une météo... Oui.

^B – C’est une intrication faite de réalités et de métaphores, où la métaphore se fonde si profondément dans la façon de dire et la réalité est tellement tributaire de ces mêmes façons de dire, que l’on ne sait plus de quoi on parle ! En fait, je t’ai un peu promené... La phrase de Victor Hugo c’est :

« LA MER, COMPLIQUÉE DU VENT, EST UN COMPOSÉ DE FORCES. UN NAVIRE EST UN COMPOSÉ DE MACHINES. LES FORCES SONT DES MACHINES INFINIES, LES MACHINES SONT DES FORCES LIMITÉES. C’EST ENTRE CES DEUX ORGANISMES, L’UN INÉPUISABLE, L’AUTRE INTELLIGENT, QUE S’ENGAGE CE COMBAT QU’ON APPELLE LA NAVIGATION. »

^A – C’est encore mieux et n’enlève rien ! Tu as fais un détour pour rien !

^B – Précisément, c’est pour moi une description de l’agir humain dans ce qu’il a de plus intense. Je pensais donc à la musique ! Mais là, j’aimerais te faire part d’une idée qui me tarabuste depuis un moment... Et Victor Hugo m’est utile pour tenter de la comprendre. C’est lié au matériau ! N’aie pas peur !

^A – Je suis tout ouïe !

^B – J’y vais : ton affaire de matériau, le problème que tu as avec lui a à voir avec ce que Victor Hugo appelle l’infini. Ce n’est pas un infini seulement extensif, c’est aussi un infini intensif. On pourrait dire : « la suite infinie de toutes les différentes positions que prend le moindre bout de caoutchouc quand il se déforme, aussi petite soit la déformation », et cela serait

assez simple à expliquer, mais c’est plus que ça. Il y a d’abord le continu lui-même, qui n’a pas à être découpé en tranches pour être infini, et puis le continu de la variation, la possibilité même de ce continu, de cette variation (c’est “*le labyrinthe du continu*”). Vive les élastiques ! Si j’ai bien compris, le matériau est supposé pouvoir durer infiniment, et c’est même un des problèmes qu’il rencontre pour accéder à la durée réelle du son. Mais contrairement aux forces et aux rapports de forces dont parle Hugo, il ne suppose nulle part en lui un quelconque infini intensif (qui le ferait “être” plus “logiquement”). Dans le sens commun, derrière la notion d’infini, il y a par exemple l’éternité, ou l’infinité supposée du cosmos, de l’univers, etc. Mais on ne pense jamais à l’infinité du moindre bout de caoutchouc. Et j’ai l’impression que c’est ce qui te manque dans la notion de matériau, cet infini de l’élasticité, de la trouée, du visqueux, etc. Et qui n’est pas réductible à l’infiniment petit. J’aime cette remarque de Leibniz s’étonnant du désintérêt des humains pour le visqueux, l’élastique, le mou, etc., alors qu’ils en sont faits ! Il manque quelque chose de Leibniz au matériau.

^A – Tu dis bien !

^B – Merci ! Revenons à Hugo : il y a dans cette composition de forces, la mise en marche d’une petite machine – une petite machine symbolique – qui par l’infini et le dualisme (et un réinvestissement, une reprise en charge de ces deux notions) ouvre un champ que je vais tenter de te décrire. Tout à l’heure, tu parlais d’animisme. Eh bien, je repartirais bien de cette catégorie et de celles que Philippe Descola a établies pour classer ce que sont pour lui les quatre différents pôles de l’ontologie dans le monde et dans l’histoire des hommes : totémisme (continuité physique et continuité morale), analogisme (discontinuité physique et discontinuité morale), animisme (discontinuité physique et continuité morale) et enfin naturalisme. Bon, je ne vais pas faire un cours : lis un de ses bouquins, regarde sur le web ! Mais disons que le naturalisme est l’ontologie qui domine l’Occident. Il la définit comme établissant une continuité du physique (les lois de la nature) et une discontinuité morale (pas de télépathie, ni de causalité entre l’esprit et la matière...). Eh bien, voilà, nous y arrivons ! J’ai toujours pensé que l’art était, entre autres, le lieu privilégié des recours et des réinventions nécessaires de ces ontologies qui nous sont étrangères. Sans forcément le savoir, et sans faire le chaman, s’il te plaît ! Naturaliste de culture, on réinvente d’autres continuités, d’autres discontinuités, morales, physiques, parce que les processus engagés dans l’art nous y amènent. Lire Descola m’a fait tilt : « *c’est donc cela que je pensais* »... Totémisme, animisme, analogisme sont sourdement présents dans notre rapport aux formes de l’art, et tout simplement

à ce qu'on appelle la création artistique. Et, oui, quant à savoir comment se compliquent le discontinu et le continu, je ne peux que citer Hölderlin :

« MAIS LES SAGES QUI NE DIFFÉRENCIENT QU'AVEC L'ESPRIT, QUE DE MANIÈRE GÉNÉRALE, RETOURNENT EN TOUTE HÂTE À L'ÊTRE PUR, ET TOMBENT DANS UNE INDIFFÉRENCE D'AUTANT PLUS COMPLÈTE QU'ILS CROIENT AVOIR SUFFISAMMENT DIFFÉRENCIÉ, ET QU'ILS CONSIDÈRENT COMME ÉTERNELLE LA NON-OPPOSITION À LAQUELLE ILS SONT REVENUS. ILS ONT MYSTIFIÉ LEUR NATURE À L'AIDE DU DEGRÉ LE PLUS BAS DE LA RÉALITÉ EFFECTIVE, DE L'OMBRE DE L'EFFECTIVITÉ, L'OPPOSITION ET LA DIFFÉRENCIATION IDÉALES, ET ELLE SE VENGE [...] »

Rappelons-nous de cette vengeance. Quand dire "tel ou tel matériau", quand le fait même de la pluralité des matériaux (et des sons!) devrait prendre acte d'une forte discontinuité, alors que cela se cache derrière un continu de façade. Je reviens à Hugo. Sa petite machine est un mélangeur ! Il y a des inputs, il y a des outputs... C'est un mélangeur d'ontologies. Et quand il parle de "navigation", j'ai l'intime conviction qu'il parle (aussi) de l'art et de son rapport à l'écriture. Sa machine, donc, à la fois grandiose et petite nous donne un modèle de comment tout cela peut se combiner, se composer, se "compliquer", comment les discontinuités et les continuités s'équilibrent ou pas, l'infini, la limite, les seuils... la composition des pouvoirs séparateurs. Il n'y a pas de perception limitée, car il n'y a pas de perception illimitée. Il n'y a pas de perception sans effet de seuil, et sentir revient à se tenir au seuil du point aveugle. Eh bien, voilà : en repensant aussi à ce que l'on a dit tout à l'heure sur les systèmes causaux antiques, je comprends tout ce que tu me dis comme suit. Le matériau, comme on l'entend dans la pratique musicale, impose sourdement le naturalisme, il grippe d'avance la machine de Victor qui, si elle travaille avec l'infini et les forces, n'en est pas moins fragile. Avoir à travailler avec un (tel) matériau nous empêche de penser autrement, tout est déjà joué, alors qu'en réalité rien ne l'est. Il nous empêche d'aller voir ailleurs, finalement nous contraint au sens commun dans le processus d'élaboration de la musique. Et il nous contraint, entre autres, au modèle mensonger du mur ou de la maison.

A – J'ai envie de t'embrasser !

B – Du calme ! Du calme ! Nous avons du boulot ! Réglons tout ça et voyons ensuite si l'on peut passer à autre chose. Quand l'invention arpente l'impossible, les vulves et les vits de nos jours jubilent en habitant, d'allégresse et d'improbables étoiles, la nuit boueuse du seul hédonisme. Rien, pourvu que ce soit ascétique : absolument tout.

A – Pour moi, ce n'est pas autre chose ! Justement !

C'est la vie et l'art, dans la machine de Victor, qui me remue et me fait dire tout cela. Oui. Il y a une ascèse de tout : commencer par trouver le point de vue sur le coucher, puis se vautrer assidûment dans la vague des discordes de la chair croissante, pour finir, dans la vague, par s'allonger sur l'unique courbe ascétique de tout ce qui penche. Finalement, la dichotomie matériau/résultat (ou œuvre) a à voir avec la dichotomie art/vie. On apprend beaucoup, en regardant par le petit bout de la lorgnette. Où la sclérose des représentations a-t-elle le moins d'influence ? Au lit, sur scène, dans la rue, sur un écran, dans une backroom, seul au large ? en haut ? en bas ? dans la marge ? Les marécages m'intéressent...

B – Je ne sais pas, si tu le dis... La vie ne se résume pas aux vits et aux vulves ! Mais je sais qu'en cassant les murs de sa maison, il défenestre son désir séparateur, il infibule son membre en défonçant ce qui sépare la vulve de son anus, le con de son cul, sa bite de l'ensemble, et tous les plis de la terre de ceux de sa pensée : bref, il s'envoie en l'air. C'est un peu de l'art, surtout de la vie. Tout cela, pour dire qu'on en finit pas de ramer contre le cours du matériau, de remonter en amont des formes parce qu'il y a toujours déjà de la forme, et que, si quête il doit y avoir, c'est bien celle de l'informe.

A – Mais, attention ! Cela ne suppose pas que toute décision doive être de l'ordre de l'émergence, respecter une quelconque continuité avec un quelconque matériau (je le risque) ou un quelconque fond : au contraire, la force de la décision prend d'autant plus d'ampleur qu'elle comprend l'ensemble du processus.

B – Sinon, elle est tout simplement vulgaire.

Dialectique pour finir

A – C'est étrange tout de même, que le mot matériau nous permette de dire tout ça... C'en est la cause ! Il est décidément fautif ! Une grâce – soyons bienveillants – contre le ressentiment que tu m'accuses d'avoir envers les moulins à vent de la musique comme elle va. Ce terme, il nous ouvre une fenêtre et nous construisons le paysage sur lequel elle donne... En passant le check point de nos bouches, chaque mot signe la fin d'un procès rébarbatif et compliqué, fait de mensonges et d'arguments d'autorité : mais elle est où, l'inspiration, là-dedans ? Le voilà donc le procès en réhabilitation. Pour moi, il est fait !

B – C'est grâce à lui, et c'est une des vertus de la dialectique que de pouvoir positiver la négation ou la critique, en la pensant tout simplement. Il y a toujours, dans le circuit de la pensée en train de se faire, une zone dangereuse et forte d'indécidabilité morale. En négatif, le déroulé

de tout ce que nous disons gesticule et pointe inlassablement une zone qui finit par exister, comme le dit à sa façon Vanessa Place. Mais je ne suis pas sûr que je/nous/tu sois allé au bout de ce rouleau ; rouleau dont j'ai la conviction qu'il est sans fin ! Sans émissaire ni délai, parler, écrire, devraient renvoyer chaque mot au check point compliqué de sa profération et renvoyer la profération de chaque mot au check point compliqué de son autorité : il y a quand même beaucoup de zones marécageuses dans ton embryon de théorie. Quand les sons s'organisent en théories, le paysage s'engage, à perte de vue, dans le procès des lieux.

A – Disons alors que je milite pour une réhabilitation du marécage ! Une écologie de la pensée ? Une ontologie marécageuse, qui me rend, moi-même, mal à l'aise... C'est bon signe. C'est tellement beau, un marécage.

B – Une esthétique alors, pas une ontologie.

A – ...

B – Tout à l'heure, l'auteur du XVIII^e... S'il n'est pas en face de moi, présentement, je me fais moine !

A – ...

B – Non, non ! Ne réponds pas !

